

характеризуют не только завершение определенного этапа становления («складывание»), но и развертывание нового. В ситуациях перемен мы видим обращение к давно забытым памятникам («образцам»), смену одних памятников на другие, актуализацию «складок» социальности (накопленных ранее тенденций, энергий, существующих виртуально в сжатом виде и ждущих подходящего момента для разворачивания). «Складка», таким образом, выполняет двойную функцию — накопления опыта, с одной стороны (откладывание устоявшихся элементов в метастабильном состоянии системы), и раскрытия различий — с другой (разгиб, высвобождение накопившейся энергии). Такой взгляд неизбежно переносит нас к вопросу перераспределения социальности в сторону социальной памяти, в первую очередь, в повседневном восприятии. Это новый вызов для социальной философии, который она, несомненно, в силах преодолеть.

С. А. Никитин

Складка, точка, серия

В 1893 г. Стефан Малларме опубликовал сонет «В память о бельгийских друзьях», в котором описывал, как «вдовый камень» Брюгге «снимает с себя» туман — «складку за складкой» (*pli selon pli*)¹. (Два существующих русских перевода сонета, при всех их несомненных достоинствах, как мне кажется, не передают образы последней строки первого катрена должным образом².) «Складка за складкой. Портрет Малларме» — так цитата из этого стихотворения Малларме стала названием написанного Пьером Булем в 1957–1962 гг. и переписанного заново в 1989 г. вокально-инструментального сочинения. В сопроводительном тексте Булез

¹ ...se dévêt pli selon pli la pierre veuve.

² Пер. Р. Дубровкина см.: *Малларме С.* Соч. в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 109. Пер. М. Талова см.: *Малларме С.* Собр. стихотворений. М.: Художественная лит., 1990. С. 57.

писал, что в этом сочинении «по мере разворачивания пяти пьес, складка за складкой проступает портрет Малларме»³. Образ складок, вначале скрывающих камни города или портрет поэта, а затем постепенно сменяющих одна другую и поддающихся стремлению раскрыть скрытое, вовсе не случаен, его можно без серьезных потерь заменить только схожими образами. Чем объяснить распространенность образов складок, волн, ступеней, крыльев — все эти образы движения не по прямой? С какими переживаниями можем мы связать эти образы?

В случае Малларме и Булеза образы складок прямо связаны с отношениями двух искусств: поэзии и музыки. Описывая в «Кризисе стиха» (1896) существование на подвижной грани музыки и литературы, Малларме пишет, что в эпоху, когда «лежат перед нами в осколках великие ритмы литературы... расплываясь в гологовую рябь» он (со своими «учениками») ищет «искусство, какое должно завершить транспозицию симфонии в Книгу»⁴. Поскольку включенная в пьесы и использованная в заглавии всего сочинения Булеза поэзия Малларме устанавливает отнюдь не простые отношения с музыкой, Булез предполагает, что обратная транспозиция поэзии Малларме должна приобрести алхимическое качество «трансмутации», и замечает: «Я, как мне кажется, достигаю своим прочтением непосредственного смысла стихотворений. Я полагаю, что усваиваю данные, которые он передает музыке, и, следовательно, могу обыграть изменчивые градации непосредственного понимания. Впрочем, игра эта не вверяется воле случая, но стремится наделить перевесом то музыкальный текст, то текст поэтический»⁵. Музыка и поэзия, два разных искусства и два разных звучания, объединяясь алхимией творчества в единое сочинение, сохраняют различия, по очереди преобладавая в сочинении и тем самым создавая движение, которое можно сравнить с движением волн или с перемещением от одной складки к другой.

³ Булез П. От складки к складке // Булез П. Ориентиры I. Избр. статьи. М.: Логос-альтера, 2004. С. 199.

⁴ Малларме С. Кризис стиха // Малларме С. Соч. в стихах и прозе. С. 341.

⁵ Булез П. От складки к складке. С. 198.

В связанном и с этим своим сочинением, и с Малларме (как с поэзией его, так и с теорией) докладе «Поэзия — центр и отсутствие — музыка» (1962) Булез проводит аналогию между преобразованием стихии поэзии в музыкальную стихию и «поистине неразрешимой проблемой перевода»⁶. Не учитывая эту аналогию, представляя музыку всего лишь «волной», переносящей поэзию, неизбежно теряешь сущность поэзии: «Передавая сообщение, она исказит его, и ущерб потерпит не столько звук, сколько само слово»⁷. Напротив, необходимо учитывать, что «переливание музыки в поэзию работает на нескольких уровнях языка и значения»⁸, «от риторики до морфологии». Малларме писал о том, что в литературе слово «довольствуется... намеком на вещи, либо извлечением какого-нибудь свойства их, что поглотит та или другая идея»⁹. Называя первую задачу преобразования музыки слов в поэзию транспозицией, а вторую — структурой, Малларме уповал в первую очередь на транспозицию. Обратное преобразование поэзии в шедевр Булеза — структурное преобразование. «В итоге происходит коммуникация через посредство *структуры*, в каком бы аспекте мы ни пожелали рассмотреть эту последнюю — эстетическом или грамматическом»¹⁰. Структура работает с тем общим для музыки и поэзии, что раскрывает стихотворение, не покушаясь на автономию стиха и позволяя добиться успеха «посредством воздействия на общие критерии, такие, как время; на ритм и на вокальную технику — т. е. на просодию в ее самом расширенном смысле; на форму...»¹¹. В конечном же итоге, взаимные отношения литературы и музыки устанавливаются лишь «через трансмутацию образов мысли, которые считались специфическими для каждого из этих выразительных средств»¹². «Принужденные к глубокой и неотчуждаемой органической сцепленности, поэзия

⁶ Булез П. Поэзия — центр и отсутствие — музыка // Булез П. Ориентиры I. С. 189.

⁷ Там же. С. 188.

⁸ Там же. С. 191.

⁹ Малларме С. Кризис стиха. С. 337.

¹⁰ Булез П. Поэзия — центр и отсутствие — музыка. С. 192.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 191.

и музыка...»¹³ преобразуют друг друга, или, как выражается Булез, «я ощущаю, что только здесь бьет глубокий источник всякой яркой и прочной ВСТРЕЧИ»¹⁴. Эта встреча и представляет собой процесс трансмутации поэзии в музыку. В «Pli selon pli» это преобразование выглядит так. Три центральных пьесы представляют собой импровизации на темы Малларме, в них полностью звучат тексты трех сонетов Малларме, тогда как в первой и последней пьесах использованы лишь отдельные строки и слова из стихотворений Малларме, словно бы растворяющиеся в музыке Булеза.

И все же общие для поэзии и музыки характеристики не стирают различия между ними. Булез пишет о том, насколько сложной может быть игра на различиях ритмов, свойственных поэзии и музыке. «Время прочтения стиха относится к точным и единственным в своем роде данным, но с музыкальной точки зрения существует время стихотворения “как действия” и время стихотворения “как размышления”. Преследовать в качестве единственной цели их непосредственное совпадение между собой означает лишать себя богатой диалектики возможностей, распространяющихся по очень обширному регистру»¹⁵. Пусть музыке ближе время действия, а не размышления: Булез предлагает принимать в расчет и то, и другое. «Очевидно, что подвижное время музыки, производное от фиксированного и заданного времени стихотворения, служит одним из основополагающих параметров в рассматриваемых нами отношениях»¹⁶. Если сонет Малларме можно воспринять наивно и предположить, что складки тумана, скрывающие камни вдовой Брюгге, — это образ, использованный «в переносном смысле», то складки, образованные в сочинении Булеза градациями понимания поэзии Малларме, по-видимому, стоит воспринимать в прямом смысле, как определение ритмичного сближения поэзии и музыки.

Разные искусства или разные субстанции в ходе взаимного сближения-отдаления, перехода или перевода рождают

¹³ Булез П. Поэзия — центр и отсутствие — музыка. С. 192.

¹⁴ Там же. С. 192.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 193.

дополнительные свидетельства несоизмеримости или неперево-
димости. Такие процессы трансмутации погружают живое настоя-
щее в сокращенное и свернутое в складки прошлое. Должно быть,
складки возникают всегда, когда встречаются несоизмеримые
и неперево-димые реальности: камень и туман, поэзия и музыка,
философия и поэзия, поэзия и жизнь. Складки запечатлевают ритм
и потому их возникновение или использование прямо присутст-
вует в каждом сочинении, всерьез ставящем проблему восприятия
времени.

«Лекции по феноменологии внутреннего сознания времени»,
впервые прочитанные Эдмундом Гуссерлем в 1905 г. и опубли-
кованные в 1928 г., написаны на основании исследований Карла
Штумпфа по психологии восприятия тона, так что основным при-
мером естественно становится звучание: речь и музыка. Малларме
стремился подчеркнуть сходство этих способов нарушить тишину,
Булеза же более интересовали принципиальные различия между
ними. В соответствии с принципами феноменологии «выключив»
объективное время, Гуссерль делает началом рассмотрения вре-
мени Теперь-точку, находясь в которой каждый из нас переживает
время. Эта точка пребывает в беспрестанном движении, поскольку
одно настоящее нашего сознания постоянно сменяется следую-
щим настоящим, причем бывшее настоящее обретает устойчи-
вость, которую можно выразить, заметив, что это случилось вчера,
в прошлом году, в детстве, или даже назвав более или менее точ-
ную дату, которая останется одинаково верной на все времена.
Быть может, главной со времен Аврелия Августина проблемой вос-
приятия времени оказывается необходимость совместить постоян-
ство и поток: как можно измерять непрерывное и безостановочное
течение? «Время неподвижно, и все же оно течет. Во временном
потоке, в непрерывном погружении в прошлое конституируется не
протекающее, абсолютно устойчивое, тождественное, объектив-
ное время»¹⁷. В самом деле, с одной стороны, как известно всем, от
Гераклита до эстрадных песенников, время течет: «Жизнь сознания

¹⁷ Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. М. : Гнозис, 1994.
С. 68.

существует в постоянном потоке, а не только соединяется в цепь звено к звену»¹⁸, или, иными словами, поток времени не конструируется нами при посредстве фантазии или каких-то иных мыслительных операций из отдельных моментов бывшего, настоящего и еще-не-бывшего, но конституируется как целостное течение. Мы не создаем поток времени, но принимаем его реальность.

Различия между моими «точками зрения», или мной самим вчера и сегодня, сегодня и завтра, существуют, но это — различия в едином потоке. «Временные позиции не отделяются друг от друга посредством обособляющихся актов, единство восприятия есть здесь неразрывное единство, которое лишено всех выделяющихся внутренних различий. С другой стороны, существуют все же различия, поскольку каждая временная точка индивидуально отличается от любой другой, но именно отличается, но не отделена»¹⁹. Мы не связываем ассоциациями отрезки прошлого и будущего с мгновениями настоящего. Напротив, переживающее сознание направлено на само течение времени, уносящее в прошлое каждый миг, каждый отзвучавший тон. «Дело обстоит не таким образом, что мы якобы имеем простую цепь “ассоциированных” интенций, в котором одно напоминало бы о другом, а это — о следующем (в потоке), но мы имеем одну интенцию, которая есть в себе интенция на ряд возможных осуществлений»²⁰. Такая интенция придает постоянство временному потоку, что и позволяет говорить об объективном времени. «Постоянная модификация схватывания в постоянном потоке не затрагивает “чтойности” схватывания, т. е. смысла, она не полагает никакого нового объекта и никакой новой фазы объекта, она не выявляет никакой новой временной точки, но постоянно [полагает] тот же самый объект с теми же самыми временными точками»²¹. Объект постепенно исчезает из вида, представляя собой «явление постоянного отодвигания в прошлое»²².

¹⁸ Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. С. 57.

¹⁹ Там же. С. 90.

²⁰ Там же. С. 58.

²¹ Там же. С. 69.

²² Там же. С. 70.

Но он остается тем же самым, он все время присутствует в подобающем для него самом времени, и своей себе-тождественностью подтверждает «сплавленность в единство неразрывного протяжения»²³, позволяя всем поклонникам объективности конструировать объективное время. Ценой и основанием устойчивости становится постоянная изменчивость: все большее и большее удаление от настоящего того объекта, что дан нам во времени.

В то же самое время, в движущейся Теперь-точке происходит не обновление, а индивидуация, постоянное подтверждение собственного существования. «Постоянство, с которым снова и снова конституируется новое Теперь, показывает нам, что речь вообще идет не о “новизне”, но о постоянном моменте индивидуации, в котором имеет свой источник временная позиция»²⁴. Теперь-точка — это «место во времени», где постоянно находит себя индивид. «Этот индивидуум в потоке модификации в прошлое есть тождественно тот же самый: относящаяся к этой точке апперцепция пребывает в модификации в прошлое в постоянном совпадении, и тождественность индивида есть *eo ipso* тождественность временной позиции»²⁵. Эта точка непосредственно дана человеческому сознанию, отсюда исходит всякий взгляд, эта точка и есть «точка зрения». «Посредством первичной импрессии дана только одна точка... отсюда временные позиции непрерывно являются в модифицированных градациях, отступая назад в прошлое»²⁶. И это — предельная точка: «И настоящее есть предельная точка»²⁷, ограничивающая временные «отрезки», становящаяся их единственно возможным «концом». «Некоторое Теперь есть всегда и по существу краевая точка некоторого временного интервала»²⁸. Временные интервалы постоянно возрастают, ведь «поднимается одновременно из живого источника бытия, из Теперь все новое

²³ Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. С. 90.

²⁴ Там же. С. 69.

²⁵ Там же. С. 72.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 74.

первичное бытие, по отношению к которому постоянно увеличивается расстояние принадлежащей процессу временной точки от соответствующего Теперь»²⁹. В этих постоянно вырастающих интервалах и происходит процесс порождения через повторение. «К сущности каждого линейного континуума принадлежит то, что, исходя из произвольной точки, мы можем мыслить любую другую точку как непрерывно порождаемую из нее, и каждое непрерывное порождение есть порождение посредством повторения»³⁰.

Все интенции на недавно истекшие моменты (ретенции), на то, что наше сознание схватывает, но может и не вспоминать, и не воспроизводить, на то, иными словами, что образует окрестность Теперь-точки, связаны с направленностью на Теперь. Прыжок памяти, возвращающий в прошлое, проясняет эти смутные интенции, но зависимый от их неясности порождает не только воспоминание, но и «капризы памяти». «Как пустое Только-что-прошедшее, которое обладает направленностью к актуальному Теперь, так и, как можно, пожалуй, сказать, смутные, пустые интенции, которые относятся к тому, что лежит еще далее позади, все направлены к Теперь. Эти интенции актуализируются, или приходят к осуществлению, когда мы, так сказать, прыжком переносимся в прошлое посредством припоминания и затем снова интуитивно воспроизводим прошлое шаг за шагом вплоть до Теперь»³¹. Вот почему и приходится, рассматривая Теперь-точку, учитывать два разных типа интенциональности.

Во-первых, это продольная интенциональность: «Сквозь поток проходит продольная интенциональность, которая в течении потока существует в постоянном единстве совпадения с самой собой. В абсолютном переходе, протекая, изменяется первое первичное ощущение в свою ретенцию, эта ретенция — в ретенцию последующей ретенции и т. д. Однако одновременно с первой ретенцией сопresentствует новое “Теперь”, новое первичное ощущение, и связанное с ней моментально-непрерывно, так что вторая

²⁹ Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. С. 73.

³⁰ Там же. С. 110.

³¹ Там же. С. 119.

фаза потока есть первичное ощущение нового Теперь и ретенция предыдущего, третья фаза опять — новое первичное ощущение с ретенцией второго первичного ощущения и ретенция ретенции первого и т. д.»³².

Во-вторых, это поперечная интенциональность: «Если я настраиваюсь на “продольную интенциональность” и на Конституирующееся в ней, то я перевожу рефлектирующий взгляд от тона (который длился так-то и так-то долго) на новое первичного ощущения после некоторой точки в До-Все-сразу и на то, что “совместно” с этим удерживается в соответствии с постоянным рядом. Удержанное есть прошлое сознание в ряде его фаз... и теперь, в постоянном дальнейшем протекании потока сознания я схватываю удержанный ряд истекшего сознания с предельной точкой актуального первичного ощущения и постоянным отодвиганием этого ряда при новом вступлении ретенций и первичных ощущений»³³. Поперечная и продольная интенциональность создает волнообразное движение по складкам времени, которое предпринимает внимательный взгляд наблюдателя, попеременно вперяющийся то в других, то в свой собственный образ.

Два ярких образа использованы Гуссерлем для того, чтобы подчеркнуть серийный характер восприятия времени. Целостные формы, властно заявляющие о своем присутствии, создаются как результат серийного мышления. «Форма состоит в том, что Теперь конституируется посредством импрессии и что к последней присоединяется хвост ретенций и горизонт протенций»³⁴. Гуссерль использует сравнение с кометой. Ее ядро — это Теперь: «Чувственное ядро... есть “теперь” и есть только что бывшее и еще ранее бывшее и т. д.»³⁵. А прошлое — удаляющийся хвост кометы. «Временной хвост каждой фазы сам есть нечто, что погружается во время и имеет свое оттенение»³⁶. А вот освещенная солнцем

³² Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. С. 86.

³³ Там же. С. 87.

³⁴ Там же. С. 131.

³⁵ Там же. С. 127.

³⁶ Там же.

птица пролетает сквозь текст Гуссерля. «Птица летит как раз сейчас через солнечный сад... Птица изменяет свое место, она летит. В каждом новом положении следует за ней... отголосок предыдущих явлений. Каждая фаза этого отголоска затухает, однако, в то время как птица летит дальше, и, таким образом, к каждой последующей фазе принадлежит серия “отзвуков”, и мы имеем не простой ряд последовательных фаз... но серию — для каждой отдельной фазы последовательности»³⁷. Полет птицы порождает серии отзвуков, сходные, но не тождественные. Это одно и то же время, но данное по-разному, одна и та же Теперь-точка, все время иная, все то же время, в котором каждое событие всегда остается в своем времени, в подходящем именно этому событию мгновении. И это время, данное нам в схватывании, или в ретенции, и доступное в воспоминании, или репродукции.

Жаку Деррида, подвергнутому критическому пересмотру феноменологию внутреннего восприятия времени, сомнительными представляются те последние следы философии присутствия, которые еще сохраняются в работах Гуссерля. «В той мере, в какой понятие опыта вообще и трансцендентального опыта у Гуссерля в частности остается во власти темы наличия, оно участвует в устранении следа... В начальном овременении и динамике отношения к другому, как их описывает Гуссерль, ситуация непоказа или отказа от показа столь же “изначальна”, как и показ»³⁸. Привычная для Деррида критика наличия и центра связана здесь с положениями, действительно отсутствующими в теории внутреннего восприятия времени, отсутствующими блистательно, хотя и предсказуемо. Деррида предлагает вспомнить о проблеме «запоздывающего воздействия» или «последействия»³⁹: «В наиболее общем виде эта огромная проблема формулируется так: является ли временность, описанная трансцендентальной, или предельно “диалектической”, феноменологией, той почвой, которую лишь несколько видоизменили бы, скажем, те структуры временности,

³⁷ Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. С. 127.

³⁸ Деррида Ж. О грамматологии. М. : Ad Marginem, 2000. С. 188.

³⁹ Там же. С. 194.

которые можно было бы назвать бессознательными? Или же сама феноменологическая модель — как ткань, сотканная языком, логикой, очевидностью, глубинной надежностью, — создана по чуждой ей мерке, которая к тому же — и в этом первейшая трудность — вовсе не от мира сего?»⁴⁰. Темой рассуждения здесь становится хорошо известная психоаналитикам, но обыкновенно игнорируемая феноменологами теория покрывающего воспоминания, связь между отдаленными, но сходными по содержанию, моментами времени, та нелинейная репродукция, которая превращает время в метафору, вместо того, чтобы образовывать метонимическое единство фаз, идущих подряд, одна за другой. Знаменитые понятия архе-следа и прото-письма позволяют артикулировать время, собственно говоря, и создавая структуру складок, о которой когда-то писал Малларме. «Прото-письмо как разбивка не может быть дано нам *как таковое*, в феноменологическом опыте наличия. Оно отмечает момент *мертвого времени* в наличии живого настоящего, в общей форме всякого наличия»⁴¹. Недаром рассматривая моменты замалчивания и не-присутствия в структуре присутствующего, Деррида воспоминает Малларме, писавшего о том, что пробелы «действительно играют... весьма важную роль»⁴², что нам предстоит услышать «поэму молчания в пробелах строк»⁴³. Возникновение устойчивой структуры складок или волн связано с пустотами, обозначенными следами или вычеркнутыми знаками. В этой структуре время временно мертвое и время условно живое связаны друг с другом, только здесь, может быть, и происходит последовательная трансцендентальная редукция.

Движущаяся Теперь-точка, или живое настоящее, создает своим движением линию устойчивого объективного времени. Поскольку каждому дано не только меланхолично созерцать безвозвратно утраченное время, но и совершать неожиданные враты в прошлое, движение Теперь-точки более похоже на качание

⁴⁰ Деррида Ж. О грамматологии. С. 195.

⁴¹ Там же. С. 196.

⁴² Малларме С. Бросок костей никогда не исключает случайность. Предисловие // Малларме С. Соч. в стихах и прозе. С. 270.

⁴³ Малларме С. Кризис стиха. С. 339.

на волнах или путешествие от одной складки местности к другой. Никоим образом мы не создаем эту местность или эти волны, но лишь принимаем ее устройство. Изящные искусства отражают именно такую структуру времени, текущего от складки к складке.

И. А. Оглоблина

Пунктуации времени на пороге нового мира

Мы живем в крайне интересное время — время обнуления, время точки «конца», оборачивающейся точкой «начала». В призме ее оптики интеллектуалов постиг период немоты. Нелегко оказалось производить новые слова, понятия и смыслы — с тем, чтобы с их помощью описывать время и перемены, в которых мы живем. Интеллектуальный кризис — итог критического переосмысления предпосылок и последствий «запуска» модернистского проекта. Однако ответы найдены не на все вопросы. Например, нет ответа на вопрос о том, чем вызваны и обусловлены духовные пустоты и пробелы европейского научного антропоцентризма. *Какая часть культурной матрицы модерна не укладывается в антропоцентристские основания европейской науки? Может быть, «ненаучное» содержание мифов, легенд, сказок греческого и североевропейского эпоса?* Рискнем выдвинуть следующее положение: отвергнув культурный пласт греческого и североевропейского эпоса, европейский научный антропоцентризм тем самым отказался от духовного рационализма, фундаментом которого является универсализм. Отказался он и от самого универсализма, восстанавливающего целостность интеллектуального мира в его смысловой полноте, обретаемой на духовных высотах человеческой культуры и бытия. Почему же путь «духовного» рационализма был отвергнут прагматически ориентированным реформаторским сциентизмом?